المسرح الأوروبي في كتابات المثقّفين العرب

(في القرن التاسع عشر، وبدايات القرن العشرين)

-دراسة تحليلية-

خليل الشيخ*

ملخص

تحلل هذه الدراسة صورة المسرح الأوروبي كما تتجلى في كتابات المثقفين العرب الذين زاروا أوروبا ومكثوا فيها مدة طويلة نسبيا، في القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين. لقد تميزت تلك الصورة بأنها كانت مثالية الطابع، تظهر المسرح بوصفه مدرسة لتربية الناس، وصقل أذواقهم، مثلما كانت عناصر تلك الصورة تنطوي على جنس أدبي جديد ذي مصطلحات وتقنيات جديدة، لذا كان من الطبيعي أن يصدر حديث المثقفين العرب عن المسرح من منطلق تبشيري يدعو إلى تبنيه بوصفه ضرورة حضارية، وأن يتسم الحديث بالتعميم، والبعد عن التحديد التاريخي. وقد بدأت أبعاد هذه الصورة بالتغير في بدايات القرن العشرين، فغدت صورة المسرح أكثر تحديدا وتاريخية، وبخاصة في كتاب محمد روحي الخالدي "تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفيكتور هوكو" الذي يعد بداية الدراسات المقارنة في العالم العربي الحديث.

صورة المسرح الأوروبي في كتابات الجبرتي:

ظهرت الملامح الأولى لصورة المسرح الأوروبي -الفرنسي على وجه التحديد- في الأدب العربي الحديث، في السنة الأولى من القرن التاسع عشر، أثناء الحملة الفرنسية على مصر (١٧٩٨-١٨٠١). فقد توقف المؤرخ عبد الرحمن الجبرتي (١٨٢٥) عند تلك الحملة[١] راصدا أبعادها وتجلياتها، وكانت أخباره عن البعد العسكري للحملة، وما ألحقه بمصر من دمار، وما ولده من مقاومة، تتزامن مع أخباره المتصلة بالبعد العلمي لها، الذي تمثل في رصده لأنشطة فريق من العلماء والدارسين والفنيين يبلغ عددهم ١٦٥ فردا وما أحضروه معهم من الآت وتقنيات[٢] لتنفيذ استراتيجية نابليون في احتلال مصر عسكريا، والشروع في قراءة واقعها من أجل تغييره وإحكام السيطرة عليه.

وإذا كانت نصوص الجبرتي تشير إلى بدايات الصدام بين الذات العربية والإسلامية، وبين الآخر الأوروبي في الأزمنة المعاصرة، فإنها تثير بالتالي إشكالية الهوية على المستوى

---

* أستاذ، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة اليرموك، إربد-الأردن.

١.الجبرتي، عبدالرحمن، **عجائب الآثار في التراجم والأخبار**، جـ٢، ١٧٩.

٢. Wielandt, R, **Das Bild der europaer in der modernen arabischen Erzael und Theaterliteratur. BTs** (1980) P.18

الحضاري، التي تتجسد في صدور الجبرتي عن رؤية خلاصتها أن تلك الحضارة الوافدة تشكل نموذجا ينبغي الأخذ به من أجل الوصول إلى تقدم علمي، في حين يجسد أصحابها أعداء ينبغي التغلب عليهم والتخلص من سيطرتهم.

لقد كان المسرح، الذي رافق الحملة، أحد المحاور التي أشار الجبرتي إليها وتوقف عندها، وإن كانت تلك الإشارة على أهميتها، تعد خاطفة مقارنة بإشاراته الأخرى، التي تتعاقب كاشفة عن العدو – النموذج.

جاء حديث الجبرتي عن المسرح الفرنسي، في أخبار الحادي عشر من شعبان ١٢١٥هـ (كانون الأول ١٨٠٠م) على النحو التالي:

"وفيه كمل المكان الذي أنشؤوه بالأزبكية عند المكان المعروف بباب الهواء وهو المسمى في لغتهم بالكمدي، وهو عبارة عن محل يجتمعون به كل عشر ليال ليلة واحدة، يتفرجون به على ملاعيب يلعبها جماعة منهم، بقصد التسلي والملاهي مقدار أربع ساعات من الليل وذلك بلغتهم، ولا يدخل أحد إليه إلا بورقة معلومة وهيئة مخصوصة"(٣).

إن تأمل هذا الخبر الذي يتحدث فيه الجبرتي عن الفرنسيين مستخدما ضمير الغائب في الإشارة إليهم دون أن يسميهم صراحة، ومن غير أن يكون للمصريين أدنى نصيب من الحضور يدل على ما يلي:

أولا: يصف الجبرتي المسرح مستخدما المصطلح الفرنسي La comedie مشيرا إلى أن ذلك المسرح ظل فرنسي اللغة والمضمون والجمهور، على العكس من الجانب العلمي والتقني الذي جاء به الفرنسيون، وكان يحتوي على قدر من التفاعل بين الجانبين أشار إليه الجبرتي(٤).

ثانيا: يشير الجبرتي إلى الوظيفة الترفيهية للمسرح، مثلما يبين اكتمال عناصر العرض المسرحي فيه، دون أن يمتلك المصطلحات الفنية اللازمة "فالمكان الذي أنشؤوه" يعني المسرح و "الملاعيب" تعني العروض المسرحية وجملة "يلعبها جماعة منهم" تشير إلى وجود فرقة مسرحية فرنسية مختصة.

ثالثا: يتتبع الجبرتي على نحو دقيق برنامج العروض المسرحية، الذي يعرض كل عشر ليال، ويرصد كيفية الدخول إلى المسرح، وما يتطلبه ذلك من أزياء خاصة، وتذاكر، بصفتها تقاليد تنتمي إلى حضارة مغايرة.

ولكن قراءة خبر الجبرتي ضمن سياقه التاريخي توضح أنه يجيء بعد سنة وبضعة أشهر من مغادرة نابليون إلى فرنسا، (١٨ أب ١٧٩٩) وبعد أشهر من مقتل خليفته كليبر على يد سليمان الحلبي، (في ١٤ حزيران ١٨٠٠) فقد كان المسرح جزءا من اهتمامات نابليون وكليبر معا، كما يتجلى في الرسالة التي بعث بها نابليون بعد مغادرته مصر إلى كليبر، التي تتضمن مجموعة من الوصايا الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، مثلما تتضمن أبعادا ثقافية تتصل بالمسرح ودوره في البلاد المستعمرة.

٣. الجبرتي، **عجائب الآثار**،٢/٤٠٤.

٤. المصدر السابق، ٢٣٣، حيث يشير الجبرتي إلى ذلك بقوله : "وإذا حضر إليهم بعض المسلمين ممن يريدون الفرجة، لا يمنعونه الدخول إلى أعز أماكنهم ويتلقونه بالبشاشة والضحك وإظهار السرور بمجيئه إليهم".

يقول نابليون في تلك الرسالة: "اجتهد في جمع ٥٠٠ إلى ٦٠٠ شخص من المماليك، حتى متى لاحت السفن الفرنسية، تقبض عليهم في القاهرة، أو في الأرياف، وتسفرهم إلى فرنسا، وإذا لم تجد عددا كافيا من المماليك فاستعض عنهم برهائن من العرب ومشايخ البلدان، فإذا ما وصل هؤلاء إلى فرنسا يحجزون مدة سنة أو سنتين، يشاهدون في أثنائها عظمة الأمة (الفرنسية) ويعتادون على تقاليدنا ولغتنا، ولما يعودون إلى مصر، يكون لنا منهم حزب يضم إليهم غيرهم".

ثم يضيف: "كنت قد طلبت مرارا جوقة تمثيلية، وسأهتم اهتماما خاصا بإرسالها لك، لأنها ضرورية للجيش، وللبدء في تغيير تقاليد البلاد"(٥).

تكشف هذه الرسالة عن تخطيط نابليون الذي كان يسعى إلى احتلال مصر، وتغيير هوية المجتمع فيها عن طريق الفرنسة Francisation. ومن الواضح أن اختطاف ذلك العدد من الرجال يستهدف تغييرهم، وإعادة تشكيل شخصياتهم، ليسهموا في تحقيق المصالح الفرنسية، وهذا يشاكل وظيفة المسرح في تصور نابليون. وهذه الرؤية في التغيير القسري لطبيعة مجتمع ما، وإلحاقه بالمجتمع الفرنسي من باب التبعية، وتدمير مقومات الهوية تتشاكل مع ما يحمله خطاب الفرنسة من سعي لخلق شروط التبعية الثقافية، نظرا لما ينطوي عليه ذلك الخطاب من اعتقاد بدونية الآخر، لهذا تغدو سياسة الاختطاف وإعادة التنشئة أمورا مبررة لنقل مصر من واقعها إلى واقع جديد يسير على خطى النموذج الفرنسي ويقلده.

ولكن تاريخ المسرح العربي يبين أنه لم يقدر لحملة نابليون أن تنجح في حمل المسرح إلى الشرق العربي، فقد ظلت عروض المسرح الفرنسي إبان الحملة محدودة التأثير(٦)، ولم تتح التطورات العسكرية الفرصة لفرنسا لبلورة مسرح يخدم تلك الأبعاد التي وردت في الرسالة المشار إليها.

---

٥. النص مقتبس من ترجمة أحمد حافظ عوض، فتح مصر الحديث، ٤٠٩-٤١٠ بوصفه أقدم ترجمة للرسالة إلى العربية (١٩٢٥م) نقلا عن محمود محمد شاكر، **رسالة في الطريق إلى ثقافتنا**، مؤسسة الرسالة، عمان، ١٩٩٢، ١١٠. أما الترجمة الثانية فكانت للمؤرخ عبد الرحمن الرافعي سنة (١٩٢٩م). ومن الجدير بالذكر أن ثمة اختلافات بين الترجمتين، نبه عليها شاكر، وفيما يخص المسرح يرى الرافعي المسألة على النحو الآتي: "ثم وعد الجنرال كليبر بأن يرسل له فرقه من الممثلين، كان قد أوصى عليها من قبل لتسد حاجة الجيش، ولتألف البلاد شيئا من العادات الغربية".

الرافعي، عبدالرحمن، **تاريخ القومية وتطور نظام الحكم في مصر**، دار المعارف، القاهرة، ط٤، ١٩٨١،٢/٩٩-١٠٢ والاقتباس ١٠٢.

وقد ترجم إبراهيم سلامة، رسالة نابليون على النحو التالي: " لقد عولت على أن أرسل إليك فرقة الكوميدي فرانسين، وتلك فكرة أحرص عليها أولا لتسلية جيوشنا، وثانيا لتغيير عوائد هذه البلاد بإثارة عواطفها، "تيارات أدبية بين الشرق والغرب، ١٤٩/٣ نقلا عن: نجم، محمد يوسف، **المسرحية في الأدب العربي الحديث**، ١٨٤٧-١٩١٤، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٧.

ومن الواضح أن الاختلاف في التفصيلات لا يغير من تصور نابليون وأهدافه.

٦. يشير محمد يوسف نجم إلى بعض العروض المسرحية، إبان الحملة الفرنسية على نحو يؤكد صحة خبر الجبرتي المشار إليه. انظر:**المسرحية في الأدب العربي الحديث**،١٨.

صورة المسرح الأوروبي في كتابات الطهطاوي والشدياق ومبارك والمويلحي وكرد علي:

تبلور وعي المثقفين العرب على المسرح وأهميته من خلال الاحتكاك بالغرب الأوروبي الذي أخذ يتشكل في ظروف مغايرة لأجواء الحملة الفرنسية، فقد أنتجت حركة الذهاب إلى أوروبا، سواء أتمت ضمن البعوث العلمية التي بدأت في زمن محمد علي، أو ضمن أطر فردية حرة، مجموعة من الكتابات التي تنطوي على رؤية مقارنة بين عالمي الذات والآخر.

وإذا كان المسرح العربي المعاصر قد انبثق على صعيد الفعل في خضم المواجهة مع الغرب، وإذا كانت تجارب الرواد تصوّر، كما سيتبين، مقدار ما يتميز به المسرح الأوروبي من تفّوق، وما يتصف به المسرح في العالم العربي من بؤس، فإن تجربة مارون النقاش المسرحية (١٨١٧-١٨٥٥) التي ولدت بعد زيارته إلى إيطاليا عام ١٨٤٦م، قد استطاعت أن تتخلص من ذلك التقابل المحبط، بين حضارتين تستشعر واحدة منهما تخلفها تجاه الأخرى، لتواجه الإشكالية بكل ما تنطوي عليه تلك اللحظة من مخاطر اجتماعية، عبّر عنها النقاش في خطبته الشهيرة التي افتتح بها مسرحه فقال: "وها أنا متقدم دونكم إلى قدّام محتملاً، فداء عنكم مكان الملام مقدماً لهؤلاء الأسياد المعتبرين، أصحاب الإدراك الموقرين ... ومبرزاً لهم مرسحاً أدبياً، وذهباً إفرنجياً مسبوكاً عربياً، على أنني عند مروري بالأقطار الأوروبية وسلوكي بالأمصار الإفرنجية، قد عاينت عندهم ... مراسح يلعبون بها ألعاباً غريبة ويقصون فيها قصصاً عجيبة"[٧].

لقد ظلت صورة المسرح الأوروبي، كما ترسمها كتابات مثقفي القرن التاسع عشر، التي عرفت ذلك المسرح وشاهدت بعض عروضه، تصدر عن منظور عام يمزج بين الإعجاب والشعور بدهشة الاكتشاف الجديد، والتركيز على البعد الأخلاقي للمسرح وأهميته في التنشئة الاجتماعية، ومن ثم تسعى إلى تبرير ما ينطوي عليه من مظاهر قد لا تتفق مع ذلك المدخل الأخلاقي، بوصف ذلك وسيلة من وسائل التهذيب.

١. تشكل تجربة رفاعة الطهطاوي[٨] (١٨٠١-١٨٧٣) الذي سافر إلى فرنسا إماماً للبعثة المصرية الأولى بعد ربع قرن من خروج الفرنسيين من مصر، لحظة البداية في التعامل مع المسرح الغربي المعاصر في الأدب العربي الحديث. أقام الطهطاوي في فرنسا مدة خمس سنوات، وتبلورت رؤيته في "تخليص الإبريز في تلخيص باريز" بوصفها محاولة للتوفيق بين رؤية الدولة التي بدأ محمد علي يرسي قواعدها، ورؤية الأزهر ممثلاً بشيخه حسن العطار تحديداً. من هنا كانت اهتمامات الطهطاوي بالفنون هامشية، إذا قورنت بالمجالات الأخرى، لأن الطهطاوي كان يحرص وهو يصف أبعاد الحضارة الغربية على معرفة عناصر القوة والتأثير

---

٧. المصدر السابق، ٣٢-٣٣.

٨. حول حياة الطهطاوي، انظر على سبيل المثال: النجار، حسين فوزي، **رفاعة الطهطاوي رائد فكر وإمام نهضة**، القاهرة، الدار المصرية للتأليف والترجمة والنشر.

فيها. ولكن تصوير الطهطاوي للمسرح ظل يجمع بين رؤية رجل الدين ورؤية رجل السياسة معا، فقد رأى رفاعة الطهطاوي أن إقبال الفرنسيين على المسرح في فرنسا، مرتبط بطبيعة الحياة الدينية عندهم وخلوها من "أمور الطاعات". فالفرنسيون كما يوضح في الحديث عن تدينهم "ليس لهم من دين النصرانية غير الاسم"[٩]، ولكن الطهطاوي يبادر بعد ذلك ليبين أن ضعف الوازع الديني في ذلك المجتمع، لا يقود بالضرورة إلى خلو المسرح من البعد الرسالي، فالمسرح يؤدي وظيفة تربوية "تؤدب أخلاق الناس وتهذبها"[١٠]. ويترجم عن اللاتينية ما معناه" قد تصلح العوايد باللعب"[١١]. لقد كان الطهطاوي يعي أنه يقدم إلى القارئ العربي في مصر وغيرها من البلاد العربية جنسا أدبيا جديدا يعتمد أداء دراميا معقدا، ويستند إلى تقاليد أدبية مختلفة، لذا كان من الطبيعي أن يتسم حديثه عن المسرح بطابع تعريفي ينحو منحى تنويريا بغية تأسيس تصور لهذا الجنس الأدبي الجديد، فعلى صعيد المصطلح يقدم الطهطاوي مصطلحات جديدة، تمثل معرفته ببعض الأشكال المسرحية الفرنسية، وتكشف في الوقت نفسه عن صعوبة إيجاد مقابل لها في العربية آنذاك، فهو يستخدم مصطلحي تياتر Theatre وسبكتاكل Spectacle كما هما في الفرنسية لأنه "لا يعرف اسما عربيا يليق بمعناهما"[١٢] وإن كان يحاول شرح المصطلحين وتبيان دلالة كل منهما على نحو تقريبي.

من الواضح، أن الطهطاوي يسعى إلى رسم صورة للمسرح الأوروبي في ذهن المتلقي العربي تتشكل من مستويين:

على المستوى الأول يتوقف الطهطاوي عند بناء المسرح وتجهيزاته وما يتميز به من ضخامة وتقنيات متعددة.

"وصورة هذه التياترات أنها بيوت عظيمة، لها قبة عظيمة، وفيها عدة أدوار كل دور له (أود) موضوعة حول القبة من داخله، وفي جانب من البيت مقعد متسع يطل عليه من سائر هذه (الأود) بحيث أن سائر ما يقع فيها يراه من هو داخل البيت، وهو منور بالنجفات العظيمة"[١٣].

إن تكرار كلمة عظيمة ثلاث مرات في تلك الفقرة، يبين مقدار ما كان يشعر به الطهطاوي من انبهار، ويبين كذلك رغبته في إقناع القارئ العربي بأهمية هذا الفن ومركزيته بين الفنون في الغرب.

ومن الملاحظ أن كلمة "مقعد" تعني خشبة المسرح Stage وهي كلمة تتكرر في أثناء حديثه عن العروض المسرحية، وما تتم فيها من حيل فنية تقتضيها طبيعة العرض المسرحي.

"ثم إنهم يصنعون ذلك المقعد كما تقتضيه اللعبة، فإذا أرادوا تقليد سلطان مثلا، في سائر ما وقع منه، وضعوا ذلك المقعد على شكل

٩. الطهطاوي،رفاعة، **تخليص الابريز في تلخيص باريز**، دراسة وتعليق محمود فهمي حجازي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٤،٢٩٣.

١٠. المصدر السابق، ٢٥٦.

١١. المصدر السابق، ٢٥٦.

١٢. المصدر السابق،٢٥٨.

١٣. المصدر السابق، ٢٥٦.

سراية، وصوروا ذاته وأنشدوا أشعاره ... ومدة تجهيز المقعد يرخون الستارة لتمنع الحاضرين من النظر، ثم يرفعونها، ويبتدئون باللعب"[١٤].

على المستوى الثاني يوضح الطهطاوي بعض عناصر العمل المسرحي الذي يسميه اللعبة Play، فيتحدث عن الممثلين والممثلات، ويشبههم بالعوالم في مصر من حيث البعد الوظيفي، وليس من حيث التكوين الثقافي: "واللاعبون واللاعبات بمدينة باريس أرباب فضل عظيم وفصاحة، وربما كان لهؤلاء الناس كثير من التأليف الأدبية والأشعار"[١٥].

كما يتحدث عن المنظور المسرحي Spectacle مشيرا إلى ما تقع عليه عين المتفرج عند العرض المسرحي من حركات وملابس ومشاهد وشخوص[١٦].

وإذا كان الطهطاوي يتوقف بعد ذلك عند البعد الاعلامي، المتمثل في الدعاية للمسرح من أجل ترويجه، كما تتجلى في الإعلانات الخاصة بالعروض المسرحية التي تعلق على "حيطان المدينة" وتنشر في "التذاكر اليومية"[١٧] (الصحف) مبينا أنواع المسارح، وعروضها وطبيعة جمهورها، فإن ذلك يتم من أجل أن يؤكد النظرة التي انطلق منها وهي تتلخص في أن المسارح في فرنسا "كالمدارس العامة، يتعلم فيها العالم والجاهل" إضافة إلى كونها "تعد من الفضائل العظيمة الفائدة "[١٨].

٢. تأخذ صورة المسرح الإنجليزي في تجربة اللبناني أحمد فارس الشدياق[١٩] (١٨٠٤-١٨٨٨) أبعادا تتشابه في بعض المناحي مع صورة المسرح في تجربة الطهطاوي، وإن كانت تظل أكثر اتساعا، ويبدو فيها الشدياق متحررا من كثير من القيود التي ظلت تميز التجربة الطهطاوية. فإذا كان الطهطاوي يزن تجربته الحضارية من منظور الشاب الأزهري، المرتبط بنظام سياسي محدد، فإن الشدياق كان يقع تحت تأثير معطيات أخرى مغايرة تماما لتجربة الطهطاوي، جعلت حياته تتسم بالحركة والتحول، حيث تحول من المارونية إلى البروتستانتية (ثم إلى الإسلام فيما بعد) وكان ذلك إثر محنة أخيه أسعد الشدياق، الذي دفع أسعد حياته ثمنا لها.

ولكن تجربة كل منهما، رغم ذلك الاختلاف الذي يتبدى في عنواني كتابيهما، حيث كانت رحلة الطهطاوي تخليصا للابريز، أي انتقائية تحرص على التوافق مع مرجعياتها، مثلما كانت رحلة الشدياق كشفا للمخبأ، بمعنى أنها تسعى للتحرر من المرجعيات التي أسهمت في تكبيل حركة وجدانه وعقله، أقول: إن تجربة كل منهما تتلاقى في الإطار الديني الواسع، فقد ذهب الطهطاوي إماما للبعثة، واستدعي الشدياق إلى لندن من أجل الاشتراك في ترجمة الكتاب المقدس.

١٤. المصدر السابق، ٢٥٧.
١٥. المصدر السابق، ٢٥٧.
١٦. المصدر السابق، ٢٥٨.
١٧. المصدر السابق، ٢٥٧.
١٨. المصدر السابق، ٢٥٧، ٢٥٨.

١٩. حول حياة الشدياق ومؤلفاته، انظر على سبيل المثال: الصلح،عماد، **أحمد فارس الشدياق، آثاره وعصره**، دار النهار، بيروت، ١٩٨٠.

يفتتح الشدياق حديثه عن المسرح في لندن الذي يسميه الملهى بذكر الفن المسرحي الذي يسميه التمثيل Acting فيقول "واعلم أن التمثيل في الملهى يتجاذبه نوعان من التاريخ والأدب"[٢٠].

يكشف حديث الشدياق عن اطلاعه على تاريخ المسرح الأوروبي وتطوره، فيتحدث عن الجنسين الأساسيين في الفن الدرامي، المأساة Tragedy والملهاة Comedy بقوله: "ثم إن التمثيل عندهم على نوعين: الأول تمثيل ما يحزن من نحو الحروب وأخذ الثأر، ويقال له عندهم "تراجيدي" والثاني هو عكسه ويقال له "كوميدي" وكلاهما يعد من الأدبيات"[٢١].

يحدد الشدياق بعد ذلك سمات لغة الملهاة من حيث ميلها "للتوريات والمواربات والتجنيس"[٢٢] ليتحدث عن بعض أنواع من الملهاة شاهدها تشبه ملهاة السلوك Comedy Manners[٢٣] التي تقوم على التناقض الناتج عن التزام الشخصية بسلوكات معينة، على حساب رغباتها الطبيعية، وهي تعتمد سرعة الخاطر اللغوي، والتندر، والحوار المتأنق والتعليق الساخر (وهي صفات تتحقق في شخصية الشدياق وكتاباته) ليقف الشدياق بعد ذلك عند مسائل متشعبة تسهم في طرح إشكالية المسرح أمام المتلقي العربي آنذاك من منظور نقدي.

٢٠. الشدياق،أحمد فارس، **كشف المخبأ عن فنون أوروبا**، قسطنطينية، مطبعة الجوائب، ط٣، ١٢٩٩هـ، ٢٠٦.

٢١. المصدر السابق، ٣٠٧.

٢٢. المصدر السابق، ٢٠٧.

٢٣. حمادة، إبراهيم، **معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية**، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٥، ٢٥٧.

تتحدث المسألة الأولى عن أصل المسرح ونشأته حيث يشير الشدياق إلى الأصل اليوناني للمسرح، ودور الطليان في إحياء التراجيديا اليونانية وتقليد الفرنسيين لهم: "وهم (الطليان) أول من أحيا طريقة التراجيدي وذلك في القرن السادس عشر، ثم اقتدى بهم أهل فرنسا[٢٤]، ملمحا، في أغلب الظن، إلى دور الشراح الإيطاليين الذين عكفوا على "فن الشعر" لأرسطو واستنبطوا منه قواعد وقوانين الكتابة الأدبية، وإلى دور الفرنسيين في إرساء قواعد الكلاسيكية الجديدة [٢٥] وما صاحبها من شروط ومفاهيم لبناء العمل المسرحي.

أما المسألة الثانية فتلمح إلى أمر شغل الكثير من الدارسين العرب في العصر الحديث، وهو يتألف من مسألتين: الأولى تناقش مدى معرفة التراث العربي للفن المسرحي[٢٦]، والثانية تلمح إلى عزوف العرب عن ترجمة الأدب اليوناني واقتصاره على ترجمة تراث اليونان الفلسفي، وقد عبر الشدياق عن ذلك على شكل أمنية فقال: "وبودي لو كانت العرب نقلت عن اليونانيين

٢٤. الشدياق، **كشف المخبأ عن فنون أوروبا**، ٣٠٧.

٢٥. حسان، عبدالحكيم، **مذاهب الأدب في أوروبا، دراسة تطبيقية مقارنة الكلاسيكية**، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٩، ١٥١وما بعدها.

٢٦. انظر: كمال الدين، محمد، **العرب والمسرح، كتاب الهلال**، العدد ٢١٣، القاهرة، (١٩٧٥) حيث يستعرض المؤلف آراء كثيرة لدارسين تنكر معرفة العرب بالفن المسرحي، وينكر بعضها قدرة العرب على إبداع المسرح في ماضيهم، وبالمقابل انظر دراسة:
Schmuel Morch, Live theatre and dramatic literature, University Press, 1992.
وهي دراسة تسعى لاستقصاء الأشكال المسرحية في التراث العربي، وتؤكد وجودها.

شيئا من هذه المحاورات، كما نقلوا عنهم الفلسفة، أو أنهم ألفوا فيها"[٢٧].

سمى الشدياق الفن المسرحي باسم المحاورات، ورأى أن العرب أعرضوا عنها، ونقلوا الفلسفة، ولم يكن لهم إسهام في التأليف المسرحي، وإذا كانت أمنية الشدياق ترى أن العرب كانت تعرف المسرح اليوناني ولكنها أعرضت عنه، وعن ترجمته، وانصرفت على نحو متعمد، للفلسفة وهو أمر شكك فيه بعض الدارسين[٢٨]، فإن الشدياق ينتمي وهو يعوض لشروط نشأة المسرح، إلى الرأي الذي يؤمن بأن تبلور المسرح العربي الحديث يقوم على ركيزتين: المسرح الأوروبي وما فيه من أشكال وتقنيات حديثة، والتراث العربي بوصفه منجما يستمد منه هذا الجنس الأدبي الوافد حكاياته وشخصياته. من هنا تتبلور القضية الثالثة التي نقل الشدياق الحديث عبرها من طابعه التاريخي والمعرفي إلى بعد تطبيقي، يقرب المسألة من ذهن المتلقي العربي، ويتجلى ذلك في محاولته تقديم فكرة مسرحية عن طريق تحويل واقعة تاريخية معروفة عند العربي إلى فكرة مسرحية، ذاكرا في تلك الأثناء ما يتطلبه ذلك التحويل المسرحي من شروط ومواصفات فنية.

يختار الشدياق حكاية السموأل وامرئ القيس والحارث بن ظالم، ليقوم بتقديمها على نحو يكشف عما تنطوي عليه الحكاية من طاقات مسرحية :"إذا أريد تمثيل ما جرى بين السموأل وبين الحارث بن ظالم حين طلب منه أن يسلمه الدروع التي كان أودعها عنده امرؤ القيس، نصبوا مكانا شبيها بالقلعة، وجاءوا بدروع وسيوف، وشخصين مثليي امرئ القيس والسموأل، فيكون هذا لابسا لباس الملازم لبيته، المشتغل بأمور نفسه، وذاك بلباس البطل المحارب، المزمع على السفر، ويشرع الشخص الممثل لامرئ القيس في أن يخاطب الآخر بأنه قام له هم في النفس اضطره إلى مفارقة الوطن، ومباينة السكن، فإن المعالي لا تدرك إلا بجهد النفس والمخاطرة وإزالة المصون من النفائس والرغائب، وما أشبه ذلك من الكلام كقول المتنبي مثلا:

تريدين إدراك المعالي رخيصة

ولا بد دون الشهد من إبر النحل

(...) ويتأوه في أثناء ذلك الخطاب، ويحرك رأسه، وينظر نظر المبتئس، إلى أن يفرغ من الإنشاد، والناس منصتون، لا تسمع لأحد منهم نأمة. ثم يأتي بالأدرع والأسلحة ويسلمها للسموأل فيأخذها منه، وبعد أن يتوادعا وينشد كل منهما أبياتا دعاء لصاحبه على ما يقضيه المقام يدخل السموأل حصنه ويرخى الحجاب، وبعد قليل يرفع ويأتي الشخص الممثل به الحارث بلباس فاخر، يدل على صفته، ومعه جنود وأعوان شاكي السلاح، ويطلب الدروع من السموأل، وهو متهدد له ومتوعد، ويتمثل بأبيات تدل على

٢٧. الشدياق، **كشف المخبأ عن فنون أوروبا**، ٢١٠.

٢٨. انظر مقالة فهمي جدعان، هوميروس عند العرب، التي نشرت في غير موضع، وتناقش هذه المسألة وتبين أن القول بأعراض العرب عن ترجمة الشعر والمسرح اليوناني بسبب ما فيهما من عناصر ميثولوجية ووثنية، يفترض أن العرب قد عرفوا تلك الآداب معرفة كافية ثم نبذوها، وهو أمر لم تقم عليه بينة، الماضي في الحاضر، **دراسات في تشكلات ومسالك التجربة الفكرية العربية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٧، ٣١١-٣٦٤.

شدة بطشه، وسطوته بين أقرانه، كقول الفرزدق:

وكنا إذا الجبار صعر خده
ضربناه حتى تستقيم الأخادع

أو كقول المتنبي:

الخيل والليل والبيداء تعرفني
والسيف والرمح والقرطاس والقلم

فيجيبه السموأل من حصنه بالمنع، وينشد أبياتا تدل على وفائه وصدق نيته، وشرف نفسه، ثم تدور بينهما المحاورة إلى أن يقنط الحارث من أخذ الدروع، فيعمد إلى ابن السموأل فيأخذه ويذبحه بمرأى منه، وهنا يرخى السجف، وبعد قليل يظهر السموأل وبيده الدروع، ويذهب بها إلى أقارب أمرئ القيس ويسلمها لهم، وينشد أبياته المشهورة، وهنا يتم الفصل[٢٩].

يثير نص الشدياق بعدا أساسيا يتمثل في كونه يجيء ضمن مواقف المثقفين العرب، المهتمين بإعادة قراءة التراث، كي يصبح قادرا على ان يستجيب لحاجات ذات طابع عقلي أو علمي أو جمالي تثيرها المثاقفة مع حضارة أخرى، فالشدياق لا يعيد تفسير الحكاية المعروفة، ولكنه يعيد توجيهها بحسب القواعد المسرحية، كي تغدو مؤثرة وحية. من هنا يبدو المسرح الأوروبي في وصف الشدياق وحكايته المسرحية المختصرة، قادرا على بلورة أمرين: الأمر الأول فيتصل بالمضمون المسرحي حيث يختار الشدياق حكاية من التراث العربي تتضمن عناصر درامية، وهي حكاية تجسد الشمائل العربية في الوفاء والحفاظ على العهد، وهذا الاختيار سيغدو سمة أساسية من سمات النص المسرحي العربي عند تأسيسه الذي يستلهم التراث في المقام الأول[٣٠] غير أن اللافت للنظر أن الشدياق يضع على لسان شخصيات "مسرحيته" التي تنتمي إلى العصر الجاهلي أبياتا على لسان الفرزدق والمتنبي، وهو أمر لا يدل على انعدام الإحساس بالتاريخ بقدر ما يدل على وعي فني، يعرف بأن المسرح يقدم عملا تخيليا لا علاقة له بالدقة التاريخية. أما الأمر الثاني فيتصل بالشكل المسرحي، حيث يتضمن تصميم الشدياق العناصر الأساسية في العمل المسرحي. فالشدياق يشير إلى الديكور المسرحي بقوله "نصبوا مكانا شبيها بالقلعة" و "وجاءوا بدروع وسيوف" ملمحا إلى أهمية الديكور وقدرته على أن يضفي على أحداث المسرحية صبغة واقعية. وإذ كان الشدياق يتحدث عن الممثل أو اللاعب كما يسميه في تلك "المسرحية المصغرة" على سبيل اللمح، فيشير إلى ضرورة التناسب بين اللاعب والدور الذي يقوم به، فإنه يتحدث بعد ذلك عن الممثل في الغرب، كاشفا معاناته في استظهار النصوص وتمثلها "ولو عرفت قدر ما يسرده هؤلاء اللاعبون عن ظهر قلب لأعظمته جدا، فإن كلا منهم يحفظ من القصص والنوادر ما

---

٢٩ الشدياق، **كشف المخبا عن فنون أوروبا**، ٣٠٦-٣٠٧.

٣٠. انظر: نجم، محمد يوسف، **المسرحية في الأدب العربي الحديث**، ١٨٤٧-١٩١٤، حيث يستعرض المؤلف أسماء المسرحيات التي أعدها مارون النقاش وأبو خليل القباني، ونقولا النقاش، التي تشكل في مضمونها مزجا بين البعدين المشار إليهما، وانظر: المسرحية في الأدب العربي الحديث، الجزء الثاني، عصر حجازي وأبيض ١٩٠٥-١٩٢٠ دار صادر، بيروت، ١٩٨٥، حيث تكشف المسرحيات التي تتبعها نجم، والمعروضة في تلك الفترة عن تلك المزاوجة المشار إليها.

يكون أكبر حجما مـــن ديـوان المتنبـي"[٣١] ومبينا معاناته على منصة المســـرح، بسـبب تكرار العروض المســـرحية، وتأثيرهــا فـي مشاعره وقدرته على الانفعال، "فحرفتهم لمـن أشقى الحرف، لأن اللاعب يلزمــه أن يعيـد لعبته عدة ليال متتالية كما هي"[٣٢].

لعل حديثه عن الممثل يتضح وهـو يرسـم أدوار شخصياته في مسرحيته المصغرة، فـهو يبين أهمية التناسب بين الممثل والدور الـذي يقوم به من حيث الزي والسـلوك، فالسـموأل يظهر بلباس البيت، وامرؤ القيـس يظـهر بلباس المتأهب للسفر، والحارث يجيء بلبـاس فاخر.

أما توزيعه الدقيق للأحداث الذي يتمثل فـي تحديده لبدايات الفصول ونهايتها، فيتمثل فـي إشارته الى عمليات إسدال الســتائر مرتيـن، واحدة بعد أن يسـلم امـرؤ القيـس وديعتـه للسموأل، وهذا المشهد يأتي تمـهيدا للحـدث حتى يتبلور، وثانية بعد أن يذبح ابن السـموأل حيث تصل اللحظة الدرامية في المسرحية مـا يعرف بذروة التـأزم Climax[٣٣]. وتجـيء جملة "وهنا يتم الفصل" بمثابة الذروة الأخـيرة، حيث تتغلب الشخصية على مشاعرها، وتفـي بوعدها، لتنتهي الحكاية الممسرحة.

وإذا كان الشدياق يكشف من خلال اختيـاره لهذه الحكاية عن الدور التربوي للمسرح، الذي ظل يحدده، في ضوء مضمون مــا يعـرض على خشبته فتراه يقرر أن المسرح قـد يعلـم "المحامد والمكارم والفصاحة والخطابـة" [٣٤] أي أنه يتقمص وظيفة الشـعر فـي الـتراث العربي، وقد يؤدي دورا مغايرا، وهنا يختـار الشدياق مسألة تتصل بـالمرأة أثـرت تـأثيرا عميقا في حياته[٣٥] "فيعلم النساء كثـيرا مـن الحيل والأسباب الموصلة، وتبديـل البعولـة بالعشاق"[٣٦].

ولكن تلك المسرحية المصغرة تكشف فـي الوقت نفسه عن رؤية الشدياق العروبية، ففيـها يتجلى وفاء العربي وحرصه على الصدق قولا وعملا، ولعل تحليل الشـدياق لسـفر امـرئ القيس البعيد عن طلب الملك، والشبيه إلى حـد كبير برحلة الشدياق وما فيها من معاناة يبيـن اختلاط الذاتي بالموضوعي في تلك الحكايـة المسرحية، من هنا اسـتخدم الشـدياق كلمـة وطـن على لسان امـرئ القيـس بالمفـهوم الاصطلاحي المعاصر عند الغربيين، وهو مـا سيتنبه له دعاة العروبة، فيعرضون مسـرحية تستوحي الحكاية نفسها عام ١٩٠٩، ردا علـى الاتجاهات المعادية للعروبـة التـي أظـهرها الاتحاد والترقي[٣٧].

---

٣١. الشدياق، **كشف المخبأ عن فنون أوروبا**، ٢٠٦.

٣٢. المصدر السابق، ٢٠٩.

٣٣. تعرف ذروة التأزم باللحظة التي تصل فيها المسـرحية إلى نقطة حاسمة معقدة تحتاج إلى تفجير، وفي هذه اللحظـة يعظم الاهتمام لدى المتفرجين، ويزداد التـأثير الانفعـالي، وغالبا ما يحدث تحول في مجرى الحدث بعد بلوغه ذورته. انظر: حمادة، إبراهيـم، **معجم المصطلحـات الدراميـة، المسرحية**، ١٣٦.

٣٤. الشدياق، **كشف المخبا عن فنون أوروبا**، ص ٣٠٨.

٣٥. يروي فارس الشدياق في رسالة بعث بها إلـى أخيـه طنوس بمرارة خبر خيانة زوجته له، واكتشافه لهذه الخيانة بعد عودته فجأة من لندن إلى مالطة. انظر عمـاد الصلـح ٦١.

٣٦. الشدياق، **كشف المخبا عن فنون أوروبا**، ٣٠٨.

٣٧. انظر الصلح،عماد، **أحمد فارس الشدياق**،١٩١-١٩٢. وقد ذكر داغر،يوسف أسعد، في **معجم المسرحيات العربيـة والمعربة** ١٨٤٨-١٩٧٥، وزارة الثقافة والفنـون، بغـداد،

توقف الشدياق وهو يتحدث عن المسرح في إنجلترا عند العلاقة بين المسرحية والزمن فبين أن بعض المسرحيات تكتظ بتفصيلات كثيرة، تشبه بعض الروايات التي يسميها الشدياق نوفل Novel وهي تفصيلات تؤثر سلبا في البناء، "فلو قصروا الوقت وأجادوا اللعب لكان أولى"[٣٨] ملمحا إلى معرفته بالقواعد المسرحية وعلاقتها بالمذاهب الفنية. وسيخص الشدياق التمثيل الإيمائي Pantomime[٣٩] بحديث طويل، فيلخص بعض ما شاهده من عروض هذا الفن، وما فيها من خدع فنية، ويتوقف عند الرقص[٤٠]، مبينا أنه يشترك مع التمثيل الإيمائي في الأداء الفني الرفيع، وتناسق الحركة ودقة الأداء، رغم انتقاداته للرقص من منظور أخلاقي، في الشرق وفي الغرب على حد سواء.

٣. يعقد علي مبارك[٤١] (١٨٠٣-١٨٩٣) في كتابه "علم الدين" مسامرة طويلة يسميها "التياترات" وهي مسامرة حوارية تسهم في إلقاء أضواء جديدة على المسرح الأوروبي، وفي تقريبه من ذائقة القارئ العربي ووعيه.

لقد أوفد مبارك إلى باريس لدراسة فنون الهندسة الحربية، ضمن بعثة عرفت ببعثة الأنجال (١٨٤٤-١٨٥٠) وهو بهذا يشارك الطهطاوي في الإطار الفكري الذي أشرنا إليه، وإن كان تعبيره عن تجربته يأخذ آفاقا مختلفة. لقد اختار مبارك أن يعبر عن تجربته على نحو قصصي من خلال مجموعة من الشخصيات هي: علم الدين الشيخ الأزهري وابنه برهان الدين، ومستشرق إنجليزي يذهبون جميعا إلى باريس ويتكون من خلال حواراتهم مجموعة من المسامرات، تغطي في مجملها جوانب الحياة في فرنسا. ولا شك أن اختيار مستشرق إنجليزي، يعطيه مبارك دور القائد، يحتاج إلى إيضاح وتعليل، فقد كان من الطبيعي أن تتجه الرحلة إلى لندن لا إلى باريس، ولكن ذلك الاختيار كان يجسد طبيعة المؤسسة السياسية المصرية آنذاك المرتبطة سياسيا بانجلترا، وثقافيا بفرنسا.

تنقسم المسامرات إلى قسمين: أسئلة يوجهها الشيخ وابنه إلى المستشرق تستفسر عن المناحي العلمية والتقنية في الغرب، وأخرى يوجهها المستشرق تستوضح جوانب الحياة المختلفة في مصر والمشرق العربي الإسلامي. ونظرا لأن المسرح لا ينتمي إلى البعد العلمي والتقني، فقد كان لزاما على المستشرق أن يكشف للشيخ وابنه بعض أبعاده، عندما يدعوهما للذهاب معه لمشاهدة أحد العروض المسرحية، لتكون الدعوة فرصة للحديث عن المسرح وأهميته.

يتفق مبارك مع الطهطاوي في التركيز على الدور الأخلاقي – التربوي للمسرح "فللتياتر في تأديب النفوس، وتهذيب الأخلاق، وتربية الأمة مدخل عظيم"[٤٢] ويكاد

١٩٧٨م، عددا من المسرحيات تدور حول هذه الحكاية. انظر: ٢٣٢-٢٣٣ و ٦٠٠.

٣٨. المصدر السابق، ٣١٠-٣١٢.

٣٩. المصدر السابق، ٣١٢.

٤٠. حول حياته انظر: نجيب، ناجي، **رحلة علم الدين للشيخ مبارك قراءة في التاريخ الاجتماعي الفكري العربي الحديث**، دار الكلمة للنشر، بيروت، ١٩٨١، ٧-٢٤.

٤١. مبارك، علي، **الأعمال الكاملة لعلي مبارك**، دراسة وتحقيق محمد عمارة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٠، ١/٥٩٩-٦٢٥.

٤٢. المصدر السابق، ١/٦٠٧.

المستشرق الإنجليزي للمسرح يعطي تصورا قرآنيا عندما يبين أن للمسرح وظيفتين دينيتين هما: تذكير الناس باليوم الآخر وما فيه من عذاب وأهوال "فيتمثل للرائي النار في صورة هائلة، وهيئة مزعجة، ولهب ساطع و الجنة بما يكون فيها من الأنهار والأشجار والأزهار والأثمار والقصور والديار وسائر المستلزمات والمشتهيات"[٤٣]. واستحضار التاريخ لاستخلاص ما فيه من دروس، وعبر كي يتعظ المعاصرون ويروا "كيف يفعل الله جل جلاله بالجبابرة الباغين الذين ضلوا، وأضلوا غيرهم عن مسالك الرشد والهدى، ووقعوا وأوقعوا من تبعهم في مهالك الردى"[٤٤].

وإذا كان الحوار بين علم الدين والمستشرق حول هاتين النقطتين يهدف إلى محاولة الكشف عن الأبعاد الجديدة في المسرح، فيرفض علم الدين، رغم شروحات المستشرق الإنجليزي، تلك الوظيفة النبيلة للمسرح وبخاصة ما يتصل منها باليوم الآخر لأن " ما عندنا من اليقين بأحوال الآخرة، يغنينا عن هذه الصور والتماثيل " فقد كان ذلك مدخلا لكي يوضح المستشرق الفرق بين المسرح بوصفة فنا تخييليا وبين الكتب الدينية بوصفها تجسيدا لمعتقدات محددة، لهذا يستخدم المستشرق مصطلح المحاكاة Mimesis من منظور أرسطي[٤٥] حيث يبين أن العروض المسرحية تهدف إلى محاكاه الطبيعة الإنسانية والفعل البشري، بغية إصلاحها وتهذيبها، لهذا يحدد المستشرق المسرح على النحو الآتي:

"... وهو أنه مدرسة علمية لجميع الأحوال السرية، ومصباح يستضاء به في الأحوال الباطنة، ومفتاح يفتح به لجميع الخفايا الكامنة، حتى تظهر خطرات السرائر، وأوهام الظنون وأحاديث النفوس، فتبدو من خلال مستورها، ويطلع الناس على خفيها ومستورها، مفرغة في قوالبها، موضوعة في مواضعها، منزلة منازلها"[٤٦].

ولعل المتتبع لصورة المسرح عند مبارك يلاحظ أنها تتوقف عند بعض المسائل التي توقف الطهطاوي عندها، من حيث فخامة البناء، إضافة إلى تعريفه بأنواع المسرحيات من خلال تحديد مضامينها ولغتها، فالمسرحيات قد تكون دينية أو تاريخية أو اجتماعية وإقبال الناس عليها في الغرب ذو بعد ترويحي "كي يستريح الإنسان من الآلام التي اعترته نهارا من الاشغال الضرورية"[٤٧]. ولكن الأبعاد الكبرى لتلك الصورة ترتبط في المقام الأول بالبعد التثقيفي للمسرح، حيث يغدو المسرح وسيلة من وسائل محاربة الجهل والتخلف وأداة تنويرية. "فتتفتح أذهان الناس، وتنفسح بصائرهم، وتستنير ضمائرهم، ويرون في حيز العيان والمشاهدة أمورا كانت في عالم الوهم والخيال، أو كانت منكرة ومجهولة بالكلية، وبعد أن كان سلطان الوهم متحكما عليهم تتخلص من ربقته رقابهم، وينكشف ستر الجهل عن بصائرهم"[٤٨].

٤٣. المصدر السابق، ٦٠٦/١.
٤٤. المصدر السابق، ٦٠٨/١.
٤٥. المصدر السابق، ٦٠١/١.
٤٦. المصدر السابق، ٦١٠/١.
٤٧. المصدر السابق، ٦٠١/١-٦٠٢، ٦٠٥.
٤٨. المصدر السابق، ٦١٢/١.

وإذا كان الشدياق يصمم مسرحية مصغرة، لتعريف القارئ العربي بهذا الجنس الأدبي الجديد، فإن علي مبارك يقسم حديثه عن المسرح الأوروبي إلى قسمين:

في **القسم الأول**: الذي تحدثنا عنه، حديث نظري يوضح أهمية المسرح، ويبين قيمته على الصعيدين الاجتماعي والأخلاقي، ومن الواضح أن الحديث يغلب المضمون على الشكل، نظرا للطابع التبشيري الذي يصدر مبارك عنه، ولصعوبة الحديث عن الشكل الفني للمسرح.

أما في **القسم الثاني**: فيتحدث مبارك عن تجربة برهان الدين في مشاهدة المسرح، بصحبة المستشرق الإنجليزي، لقد آثر مبارك أن يذهب الابن، وليس علم الدين إلى المسرح، وهو أمر لا يخلو من دلالات مهمة، فعلى مستوى الدلالة الأولى يبين مبارك مرونة جيل الابن تجاه الغرب، قياسا بجيل الأب الذي ظل متشككا في جدوى المسرح وقيمته، وعلى مستوى آخر يتخذ مبارك من غياب الأب حيلة فنية تعطي الابن مزيدا من الحرية والانطلاق، لأن الأب ظل يجسد الضمير الديني أثناء الرحلة. ولكن القسم الثاني يتناقض مع القسم الأول، ففي حين يتحدث القسم الأول عن "التياترات" على نحو مطلق، دون الوقوف عند سياقاتها وتطوراتها، ويكون منظور الحديث مثاليا، يتسم بالنزعة الأخلاقية المفرطة، تبدو الصورة في القسم الثاني مخالفة لهذا، واقعية الرؤية، تصور طبيعة الحياة في الغرب، وما تمتاز به من إغراء تكاد توقع برهان الدين في شباكها.

تتخذ عملية ذهاب برهان الدين إلى المسرح لحظة من لحظات المواجهة مع الحياة الحديثة في الغرب، لهذا يرى علم الدين أن على ابنه أن يستعد لهذه المواجهة بزي، يجمع بين الجمال من جهة، والأصالة التي تدل على صاحبها من جهة أخرى.

"اختر مما في صندوقك أحسن ملبس، لتظهر في هيئتك بزي أهل بلدك، ويدل عليك"(٤٩) ولعل تتبع تفصيلات ذلك الزي الذي ينتمي إلى بقاع متعددة في العالم العربي والإسلامي يبين أن المسألة تتجاوز الأبعاد الفلكلورية إلى تشكيل نسيج حضاري ينتمي إلى الشرق العربي الإسلامي.

لقد رسم مبارك على نحو قصصي موفق عملية الذهاب إلى المسرح، والجلوس في المطعم والحصول على التذاكر، واستطاع أن ينقل الأجواء في تلك الأماكن، وما تعبق به من حياة وحرية وحب استطلاع. وإذا كان الرواد الذين احتكوا بالغرب في القرن التاسع عشر قد وقفوا عند مشكلة المرأة هناك من مناح متعددة، فإن علي مبارك يتجاوز الحديث عن المرأة على نحو مطلق، ليصف ملامح "فتاة افرنكية بارعة الجمال، قد كساها الحسن والدلال، ما تفتن به الرجال، تشفي السقيم بكلامها الرخيم، فاترة الطرف، لينة العطف، كحيلة العينين، حمراء الوجنتين(٥٠).

لقد شاهدها برهان الدين في المطعم وفي المسرح، فوقع سريعا في هواها، وإذا كان ذلك الأمر يتناقض مع الأبعاد التربوية التي أشير إليها، فإنه يكشف عن طبيعة العلاقة بين

٤٩. المصدر السابق، ٦١٤/١.

٥٠. المصدر السابق، ٦١٦/١.

العربي والمرأة الغربية، التي ستتطور في الأعمال الروائية إلى أبعاد أخرى، وهو يتناسب مع طبيعة مضمون العرض المسرحي الرومانسي الذي شاهده ولخصه المستشرق على النحو التالي:

"واقعة تعشق شاب من ذوي البيوتات الشهيرة، لبنت فقيرة ليس لها حسب ولا نسب، وقد أخذ جمالها بلبه، فتعلق بها وتعلقت به، وقد أراد ذلك الشاب التوجه للحرب فأتى ليودعها، وتحالفا على أن يبقى معها على الحب، وتبقى هي معه عليه إلى أن يعود فيتزوج بها ... وعاد الشاب سالما [و] طلب أهله أن يزوجوه فأبى، فأغلظ عليه والده، وسأله عن أسباب تمنعه، وألح عليه، فأخبره بجلي أمره، وما وقع بينه وبين معشوقته من الإيمان والمواثيق، فغضب عليه أبوه ... ونصحه فلم يقبل، فعملا عليه حيلة وهي أن يتهما البنت بعشقها لغيره فلم يصدق ذلك ... فأحضر أهله البنت خفية وخوفوها بالتعذيب وهددوها وأعلموها مقاصدهم... وأخبرتهم أنها أتت منه بمولود ... فتعهد لها أبوه بأن يزوجها بغيره، ويمهرها من عنده، ويهب لولدها مبلغا من المال لتربيه به، وأكثروا عليها اللوم والقدح والذم ... فانتهى بها الحال من اللوم والتعنت إلى أن قبلت منهم ما قيل لها... فتركته ... فخطب له أبوه بنت أمير معروف كان الشاب يعرفها حق المعرفة، ومع كثرة مالها كان لا يميل إليها أصلا لتجردها من المال، لكنه وعد بالامتثال، فلما كان يوم الزفاف دخلت البنت الفقيرة الدار مختفية في ملبس غيرها، من دون أن يشعر بها أحد، وكان هناك جمع عظيم من الناس فدخلت في غمارهم... وإذا بالشاب قد مر وبيده عروسه وخلفه أناس كثيرون، فنهضت من مكانها، وقبضت يده وقالت له: إن كان ما فعله أهلك بي من حق الأغنياء، فحق على الفقراء أن تصنع بنفسها ما تتخلص به من سوء معاملتهم، وأخرجت مدية ضربت بها نفسها،فوقعت في الأرض ميتة من وقتها، فصاح الشاب، وطلب الحكيم، وهاج الحاضرون ... ولكن مضى الأمر وتم، ولا حيلة في رد القضاء المبرم، ثم انهم وجدوا بمحلها طفلا صغيرا ملفوفا في بعض خرقه، ومعه ورقة، مضمونها أنها على ما هي عليه من الحب والشوق إليه ... وأنها قدمته على نفسها، وتركت له الدنيا بنعيمها، حتى تكون سببا لتنغيص معيشته وقلة صفاء فكره"[٥١].

ليس من الصعب أن يلاحظ القارئ أن مبارك يقدم مسرحية تتقاطع في الكثير من حوادثها مع رواية الكسندر دوماس الابن Alexandre Dumas Fils (١٨٢٤-١٨٩٠) المعروفة باسم غادة الكاميليا La Dame Aux Comelias الصادرة سنة ١٨٤٨، التي حولها صاحبها إلى عمل مسرحي عام ١٨٥٢م[٥٢].

غير أن كتاب مبارك يعرض الحوادث على نحو يراعي طبيعة المتلقي العربي آنذاك من

٥١. المصدر السابق، ٦١٨-٦١٩.

٥٢. انظر حول هذا العمل ومسرحته وتحويله إلى أفلام سينمائية:

Kindler literatur lexikion, Band4 (1986), P. 232.

وانظر حول تلقي هذا العمل في الأدب العربي، وبخاصة في الرواية والمسرح: نجيب، ناجي، **كتاب الأحزان، فصول في التاريخ النفسي والوجداني والاجتماعي للفئات المتوسطة العربية**، دار التنوير، بيروت، ١٩٨٣، ١١١-١٢٧. وانظر حول تحليل ظاهرة المومس الفاضلة، هلسا، غالب، **قراءات في أعمال يوسف الصايغ، يوسف ادريس، جبرا إبراهيم جبرا، حنا مينة**، دار ابن رشد، بيروت، ١٦-١١٢.

حيث الحرص على الأبعاد الأخلاقية لعلاقة الحب، بحيث تبدو العلاقة في المسرحية شبيهة بحكايات مصارع العشاق في التراث العربي، وما تنطوي عليه تلك الحكايات من علاقة عميقة بين الحب والموت في إطار من التسامي والنبل والتضحية، لهذا لم يشر مبارك إلى عنوان العمل المسرحي أو إلى مؤلفه، وهو سكوت ينطوي على دلالة مهمة، تهدف إلى صرف الأنظار عن طبيعة الصراع في المسرحية، وما ينطوي عليه من إشكالات، لهذا برزت مرغريت، بطلة الكسندر دوماس، في المسرحية المعروضة بوصفها فتاة فقيرة، لا حسب لها ولا نسب، أحبها فتى من ذوي البيوتات النبيلة، فرفضها أهله لفقرها، وضعة شأنها، وهو عرض يتشابه مع الرواية المشار إليها، ولكنه يتجنب التوصيف الدقيق لأزمة مرغريت وطبيعة علاقتها بالشاب الذي يدعى أرمان دوفال، ويضفي على الصراع في المسرحية أبعادا ترتبط بالأبعاد الطبقية، مع أن طبيعة الصراع في غادة الكاميليا أخلاقية، فقد كانت مرغريت، مومسا تجمع شخصيتها بين القدرة على إشباع رغبات عشيقها الجنسية خارج أطر التقاليد البرجوازية، وبين البراءة والطيبة التي تجعلها تقبل الخضوع لتلك الأعراف في سبيل مصلحة من تحب.

أما بقية الاختلافات في تفصيلات الأحداث بين الرواية والمسرحية المعروضة، حيث تعود كاميليا في الرواية إلى حياتها الأولى، تحت تأثير والد عشيقها لتموت مريضة بالسل، بعد أن يكتشف عشيقها مأساتها التي عاشتها حفاظا على سعادته، فإن الفتاة في المسرحية تقدم على الانتحار في ذروة من ذرى العمل المسرحي حيث يحتفل عشيقها بزواجه، ليكون انتحارها تصعيدا للميلودراما في العمل، لأن إيقاع العمل المسرحي لا يتحمل التفصيلات السردية الكثيرة، كعودة مرغريت إلى مهنتها ومرضها، وزواج صديقتها وحضورها لعرسها، ثم مجيء عشيقها لتموت بين ذراعيه بعد مرضها الطويل.

وإذا كان الشدياق يرهص وهو يستلهم التراث بمسيرة الحركة المسرحية عند الرواد من أمثال مارون النقاش وأبي خليل القباني وغيرهم، في سعيهم لاستلهام التراث وإعادة مسرحته، فإن علي مبارك يضع هو الآخر الخطوط العريضة لتيار أدبي، سيكون لهذه الرواية -المسرحية ولمثيلاتها دور مهم في بلورته، وهو التيار الرومانسي في الأدب العربي الحديث.

٤. تعد صورة المسرح في حديث عيسى بن هشام لمحمد المويلح[٥٣] (١٧٥٨-١٩٣٠) من الصور الدالة العميقة، نظرا لأنها تختلف عن ما سبقها في قدرتها على الجمع بين بعدي الصورة، لقد أقام المويلحي في أوروبا ثلاث سنوات (١٨٨٣-١٨٨٦م). تنقل خلالها بين إيطاليا وفرنسا وإنجلترا فتعلم الإيطالية والفرنسية، وتعرف إلى الفنون السردية في أوروبا، فجاء حديث

٥٣. حول المويلحي انظر على سبيل المثال: راميتش، يوسف، **أسرة المويلحي وأثرها في الأدب العربي الحديث**، القاهرة ١٩٨٠، ٩١-١٠٤، وانظر :

Allen. R. Isa ibn Hisham. A reconsideration, **Journal of Arabic Literature** (1970), p.88 - 108.

عيسى بن هشام[٥٤] الذي نشر منجما من ١٨٩٨ حتى ١٩٠٢، ينتمي إلى الأعمال التي تجسد نهاية القرن Fin de Siecle ليس بالمفهوم التاريخي بل بالمفهوم الفني، حيث يكون العمل قادرا على تصوير التحولات الحضارية الكبرى في الحياة المصرية آنذاك.

وإذا كانت رحلة مبارك في "علم الدين" تقوم على ثلاث شخصيات تشكل في مجموعها رؤى تنتمي إلى أجيال مختلفة، ومرجعيات متغايرة، فإن "حديث عيسى بن هشام" يقوم في الأغلب، على شخصيتي عيسى بن هشام الراوي الذي يعيش في نهاية القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين، وناظر الجهادية في زمن محمد علي، الذي بعث من قبره كي يرصد المويلحي عبر آرائه مقدار ما أصاب مصر من تحولات. فالكتاب في أبعاده العامة محاولة لقراءة التأثيرات الحضارية الأوروبية في الواقع المصري في مجالات شتى، كانت مصر تكتفي بدور المتلقي غير القادر في كثير من الأحيان، كما يرى، حديث عيسى بن هشام على الرفض أو الانتقاء.

يعرض المويلحي للمسرح في فصل يسميه "العمدة في ملهى"[٥٥] ويسمي المسرح "دار التشخيص والتمثيل، وبيت التصوير والتخييل"[٥٦]، وهو وصف ينقسم إلى قسمين: في المصطلحين الأولين يصف المويلحي الأداء المسرحي، وفي المصطلحين الأخريين، يؤكد الأبعاد الفنية لهذا الأداء، المستمدة من عالم تخييلي تماما.

ولكن حديث المويلحي لا ينزع البتة منزعا نظريا، بل يقدم لوحة قصصية لعالمين، يشكل كل واحد منهما خلفية فنية للآخر، فهو من جهة يصف تحولات المجتمع المصري، وأخلاقيات القوى المؤثرة فيه على المستوى الاقتصادي، وهو من جهة أخرى يصف تحولات الجنس الأدبي الوافد إلى العالم العربي، ويبين أن التحولات الاجتماعية تنعكس بالضرورة في مرآة هذا الفن، ويغدو المسرح قادرا على تجسيدها.

ولعل المقارنة بين الأجواء المسرحية التي ترسمها المسامرة السابعة والعشرون عند علي مبارك وبين الأجواء التي يصفها فصل "العمدة في الملهى" في "حديث عيسى بن هشام" تبين أن المويلحي يقدم أجواء مناقضة للأجواء التي يقدمها مبارك، ففي حين يبين مبارك رقي النظارة ومدى تفاعلهم مع النص المسرحي، يجسد المويلحي الفوضى الضاربة في أجواء العرض المسرحي، وإذا كان النص المقدم على خشبة المسرح في باريس، يستجيب لحاجة من حاجات المجتمع هناك ويجسد بعض جوانب أزمته، فإن النص الذي يقدمه المسرح عند المويلحي مبتذل يعكس بؤس

٥٤. حول بناء الكتاب انظر: عياد، شكري، **القصة القصيرة في مصر، دراسة في فن تأصيل أدبي**، معهد البحوث والدراسات الأدبية، القاهرة، ٦٩-٨١. وانظر: ثابت، محمد رشيد، **البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي في حديث عيسى بن هشام**، دار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، ط٢، ١٩٨٢،٣٥ وما بعدها.

٥٥. المويلحي، محمد، **حديث عيسى بن هشام**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٦، ٣٥٠-٣٦٤.

٥٦. المصدر السابق، ٣٥٠.

الكتابة المسرحية[٥٧]، وما فيها من ارتجال، تتمثل في عدم تقمص الممثل لدوره، وانصراف النظارة عنه، على نحو يخجل الممثل الذي يبالغ في تمثيل دوره كي يجتذب الأنظار.

لقد غدا المسرح على حد تعبير الباشا مجمعا "لأشتات النقائض والرذائل[٥٨]" الأمر الذي جعل عيسى بن هشام يعود إلى أطروحات من سبقه من المثقفين العرب، فيحدد جوهر المسرح الأوروبي كما حدده فيقول:

"وهذا هو التياترو" المعروف عند الغربيين بأنه أصل التثقيف والتأديب، ومنبع الفضائل ومحاسن الأخلاق، يأمر بالمعروف وينهى عن المنكر، وهو عندهم توأم الجرائد، هذه تعظ بالخبر، وهذا يعظ بالنظر، فيغرس في النفوس صورة الفضيلة مجسمة للأنظار، مما يعرضه على الناظرين والسامعين من تاريخ أهل الفضائل في الأزمان الغابرة أو الحاضرة، ويفعل في النفوس ما لا تفعله الرواية والخبر، وهي في بطون القصص والسير، فيمثل لك محاسن الفعال، ومحامد الخصال ... ويشرح لك شناعة الرذيلة، ويصور فظاعة النقيصة، وما يكون في عاقبتها من السوء، وفي أثرها من المكروه... ويهديك إلى الطريقة المثلى، ويخرجها لك من الغيبة إلى الشهود، ومن العدل إلى الفعل، فتنجذب نفسك إلى أنواع الفضيلة من شجاعة وشهامة، وكرم ومروءة، وأمانة ووفاء، وسماحة وشجاعة، وصبر وحلم، وينفر طبعك عما تجمعه الرذيلة من دناءة وجبن، وخيانة وغدر، وجهل وحمق، وفحش وفسق"[٥٩].

يتسم حديث المويلحي عن المسرح الغربي، بقدر من المثالية يتعمد أن يضفيها عليه، وعلى وظيفته، ولعل استخدام المويلحي لألفاظ مثل: أصل التثقيف، منبع الفضائل، توأم الجرائد، يبين حماسته لهذا الفن، وفجيعته في الوقت نفسه على حالته التي وصل إليها في مصر، كما يعكس وصف المويلحي لوظيفة المسرح، مفهومه لوظيفته الأخلاقية، ذات الطابع الإصلاحي، فهي تشبه وظيفة الشريعة في الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، ووظيفة الصحافة في كشف الأخطاء، ليلتقي المويلحي مع من سبقه في النظرة إلى المسرح الأوروبي من منظور أخلاقي، يعلي من قيمة التحليل القيمي للمسرح في دفاعه عن الخير، ومحاربته للشر. ومن خلال هذا المنظور يتضح موقف المويلحي من الشريحة الاجتماعية الجديدة التي أسهم الاستعمار الإنجليزي، وتأثيرات الحضارة الغربية في إنتاجها، فلم تتطور تلك الشريحة على نحو إيجابي، وكان رسمه لها يكشف عن وعي المويلحي، ليس في إصلاح حال الفن وتجديد معاييره، وإنما في إصلاح المعايير الاجتماعية عبر الفن، لهذا يقول عيسى بن هشام:

٥٧. من أمثلة ذلك الحوار الذي يدور بين "رجل مكتهل مزجج الحواجب، مكتحل، مصبغ الخد والجبين، أحمر كالورد وأبيض كالياسمين، وبجانبه امرأة نصف تتمايل وتنعطف لا تقل عنه شيئا في باب التصبغ والتدهن .. يقول لها: " يا حبيبة الفؤاد، وغاية المراد، ما ألطف هذا الشكل، فهيا بنا نغتنم الوصل " فتجيب: قد يكون ذلك أيها الخل الوسيم، إذا ساعدتنا أمي نسيم، فدبر أنت ما عليك، وها أنا ذاهبة لإرسالها إليك "حديث عيسى بن هشام، ٣٢.

٥٨. المصدر السابق، ٣٥٤.

٥٩. المصدر السابق، ٣٥٤.

"لا تأخذن ما تراه هنا من التقصير دليلا على أن هذا الفن غير مفيد للآداب، فقد قدمت لك أنه فن غربي، وصفته لك بمقدار ما وصل إليه من الإتقان لدى الغربيين، وهو لا يزال هنا على حال القصور والانحطاط، لم يلتفت المصريون إلى إتقانه وحسن وضعه، وجهل الناس أصل الغرض المقصود منه، فحسبوه نوعا من أنواع اللهو والخلاعة"(٦٠).

٥. ولا تكاد تختلف الصورة في أبعادها في كتابات محمد كرد علي(٦١) (١٨٧٦-١٩٥٣) الذي زار الكثير من البلدان الأوروبية في السنوات الأولى من القرن العشرين، ففي كتابه "غرائب الغرب" الصادر سنة ١٩١٠م يرسم كرد علي ملامح الحضارة الغربية مقارنة بالواقع العربي آنذاك، ويصدر بطبيعة الحال عن إعجاب شديد بالغرب ومنجزاته، يختلط بالكثير من النقد والإشفاق على الواقع العربي آنذاك.

لهذا بدأ كرد علي حديثه عن "دور التمثيل والأنس والاجتماع في باريز"(٦٢) من واقع مشاهداته المسرحية في مصر وبلاد الشام فيقول: "إن ما شاهدته من التمثيل العربي المنحط جدا في الديار المصرية والشامية زهدني في التمثيل على أنواعه، فصرت لا أختلف إلى دار التمثيل إلا متكارها، وذلك ... لقلة غنائه وانقطاع الرغبة فيه"(٦٣).

وإذا كان المويلحي يربط ضعف المسرح بالواقع الاجتماعي-الحضاري، ويبين أن "ما يكون في باريس حسنا، يكون في برلين قبيحا، وأن ما يكون في لوندرة حميدا، يكون في الخرطوم ذميما، وما يكون في رومية حقا يكون في مكة باطلا"(٦٤). مشيرا بذلك إلى رفضه للتقليد الأعمى للغرب غير القائم على معرفة الشروط الحضارية، فإن كرد علي يربط ذلك الضعف بأبعاد تاريخية تأخذ صفة الديمومة والطبيعة الثابتة، حين يزعم بأن التمثيل فن لم "تعرفه العرب أيام حضارتهم... لذلك قلما مال أبناء العرب إليه ميل الغربيين له، وقدروا مزاياه حق قدرها"(٦٥).

بعد أن يقدم كرد علي إحصائيات مالية تبين عناية الحكومة الفرنسية بالمسرح، ودعمها له، يعود ليصف المسرح، وصفا مشابها للأوصاف التي عرفناها من قبل فهو: "مدرسة تهذيب، وفضيلة عملية، ودار سلوى وارتياح أرواح، فلا عجب إذا عدوه من أكبر العوامل في نهوضهم، وتثقيف مجتمعاتهم، وشغفوا بفصوله، ولا شغف الشرقي بفضوله ... ولقد كنت أتمثل نفسي في حضرة أعظم فصحاء الأرض وعلماء الاجتماع والنفس ساعة تنتهي

٦٠. المصدر السابق، ٣٥٦.

٦١. حول علي، محمد كرد ، انظر على سبيل المثال: الدهان، سامي، **محمد كرد علي حياته وآثاره**، نص ١٥-٣٩.

٦٢. علي، محمد كرد، **غرائب الغرب**، طبع بمطابع المقتبس بدمشق عام ١٣٢٨/١٩١٠، ١٦٢-١٦٦.

٦٣. المصدر السابق، ١٦٢.

٦٤. المويلحي، محمد، **حديث عيسى بن هشام**، ٣٦، وهو يعود ليبين أن تقليد الشرقيين للغربيين في جميع أحوال معايشهم كالعميان... لا يأخذون بقياس ولا يتبصرون بحسن نظر ولا يلتفتون إلى ما هنالك من تنافر الطباع، وتباين الأذواق واختلاف الأقاليم والعادات سبب من أسباب التأخر في الشرق، انظر ٣٦٣.

٦٥. علي، محمد كرد، **غرائب الغرب**، ١٦٢/١.

إلى مسمعي أصوات الممثلين والممثلات، وتتفتق ألسنتهم بكلمات الحكمة والأدب، ويشخصون الفضيلة في أبهى مظاهرها كأنك تراها، فلا أتمالك من توقير الممثلين والممثلات وإكبار فائدة التمثيل"(٦٦).

لهذا يتسم حديث كرد علي عن العروض المسرحية التي شاهدها(٦٧)، بالانبهار والإعجاب الشديدين، يوازي مقدار ما في حديثه عن التمثيل في المشرق من انتقاء وازدراء: "وقد اجتمع جمال الصوت إلى جمال الوجوه إلى جمال الكلام إلى جمال الهندام، إلى جمال المكان، إلى جمال النظار... وما أظن أكبر متنطع لو حضر التمثيل في هذه الدور العظمى، يستطيع أن يعيب شيئا مما يشاهد"(٦٨). لهذا يضفي كرد علي جوا مثاليا مطلقا على المسرح الغربي، تقابل ما في الأجواء التي يرسمها المويلحي من خلاعة ومجون وابتذال، فإذا كان الرجال في نص المويلحي يتجمعون في غرفة المرأة العاهرة التي تتزين بأزياء الأجنبيات، فإن الاحتشام يشكل سمة أساسية من سمات الجمهور في المسرح الغربي كما يقول كرد علي: "وإن قاعات الاستراحة بين الفصول ليسير فيها الخرد العين كاسيات، عاريات، معطرات، متبرجات ولا ترى إلا من يغض الطرف حياء وأدبا"(٦٩).

٦٦. المصدر السابق، ١٦٢-١٦٤.

٦٧.المصدر السابق، يذكر كرد علي أنه شاهد من بين العروض الممثلة سارة برنار وهي تؤدي دور جان دارك، ورآها وهي في الخامسة والستين من عمرها تبدو وكأنها في التاسعة عشرة، انظر ١٦٤-١٦٥.

٦٨. **غرائب الغرب**، ١/ ١٦٤-١٦٥

٦٩. المصدر السابق، ١٦٥.

صورة المسرح الأوروبي في كتابات الخالدي:

إذا كانت صورة المسرح الأوروبي قد تجلت في كتابات الطهطاوي ومبارك والشدياق والمويلحي وكرد علي، على نحو مثالي، فذلك لأن تلك الصورة تخلقت في خضم تجارب حضارية كان يؤرقها هاجس المواجهة مع الغرب المتقدم، مثلما كان يؤرقها هاجس المواجهة مع الذات بواقعها المتخلف. وإذا كانت تلك التجارب تعبر عن تلك المعادلة من خلال الإعجاب الشديد بهذا الجنس الأدبي، فقد كان المنطقي في ضوء تلك المعادلة أن يفوق المنزع الأخلاقي، البعد الجمالي، لأن المبررات الأخلاقية، تجد قبولا في خضم عمليات الترويج لهذا الفن الجديد، وتعكس تشبث المجتمع الذي بدأ يتغير، تحت تأثير الحضارة الوافدة بالثوابت الأخلاقية عنده.

من هنا تكتسب تجربة روحي الخالدي (١٨٦٤-١٩١٣) (٧٠)، الذي درس في السوربون وأقام في مدينة بوردو الفرنسية بوصفه قنصلا للدولة العثمانية، أبعادا نقدية مهمة.

لقد عبر الخالدي في كتابه "تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفيكتور هوكو" الذي نشره منجما باسم مستعار في مجلة "الهلال" بين عامي (١٩٠٢-١٩٠٣) وصدرت طبعته الأولى باسم "المقدسي" عام ١٩٠٤ وباسم المؤلف الصريح عام ١٩١٢، عن وعي نقدي بالمسرح الأوروبي يتجاوز أبعاد الصورة المثالية، وما تشتمل عليه من نمطية.

٧٠. انظر: الخطيب، حسام، **روحي الخالدي رائد الأدب العربي المقارن**، دار الكرمل، عمان، ١٩٨٥م.

وإذا كان المثقف العربي لا يكاد يفصل بين المسرح الغربي والحضارة الغربية من حيث الأبعاد، فإن الخالدي ينظر إلى ذلك المسرح بعيدا عن الصورة المطلقة تلك، فهو يضع المسرح ضمن سياقه النقدي والتاريخي والاجتماعي، ويبين سماته ويعرض لنشأته دون انبهار أو تهويل. ولعل من الضروري أن نبين أن تحليل الخالدي للمسرح وللظاهرة الأدبية في الغرب يجيء في إطار نقدي مقارن، كما يبين عنوان الكتاب الذي يعبر من خلال مصطلح "علم الأدب" عن نزوع فرنسي على مستوى المنهج، يفيد من مناهج النقاد الفرنسيين التاريخيين(٧١)، في سعيهم لإيجاد مقاييس علمية موضوعية تفيد من الفلسفة الوضعية ومناهج العلم التطبيقي، لهذا يشكل كتاب الخالدي بداية النهاية لصورة المسرح الأوروبي المثالية، السكونية، ذات المنحى الأخلاقي في النقد العربي الحديث، مثلما يشير إلى لحظة نقدية تتبلور فيها معطيات نقدية تقرأ الآخر والذات من منظور يميل إلى التوازن.

من هنا يجيء حديث الخالدي عن المسرح الأوروبي تاريخيا، يبين النشأة والتطور فيتحدث عن المذهب الكلاسيكي الذي سماه "الطريقة المدرسية"(٧٢) وعن المذهب الرومانسي الذي يسميه "الطريقة الرومانية"(٧٣) مبينا خصائص المسرحية التي يسميها "الرواية التمثيلية" وهو مصطلح قدر له الشيوع زمنا طويلا.

ولعل تتبع الخالدي لنشأة المذهب الكلاسيكي، وللكلاسيكية الجديدة بعد ذلك في فرنسا، وتأثيرات هذا المذهب في الأدب العثماني، وليس في الأدب العربي، لأنه لم يكن له تأثير يذكر آنذاك، ووقوفه عند تأثيرات نيقولا بوالو Nicolas Boileau في أعمال الوزير ضيا باشا، وكمال بك وعبدالحق حامد، يبين الرؤية المقارنة التي يصدر الخالدي عنها.

يتحدث الخالدي عن قانون الوحدات الثلاث في التصور الكلاسيكي فيقول:

واشترطوا في الروايات التمثيلية ثلاثة شروط:

- وحدة الزمن
- وحدة المكان
- وحدة العمل

أي أن الحادثة الممثلة على المراسح يشترط تصور حدوثها في زمن واحد أي في ظرف ٢٤ ساعة مثلا، ليكون التمثيل أقرب إلى الحقيقة وأشبه بالواقع، لأن حوادث الأربعة والعشرين ساعة يمكن اختصارها وتمثيلها في ساعتين. فراسين (١٦٣٩-١٦٩٩، Jean Racine) راعى هذا الشرط في أندروماق (Andromache) وقورنيل (١٦٠٦-١٦٨٤، Pirre Corneille) خالفه في رواية السيد (Lecid) ونقل بطل الرواية من سنة إلى أخرى ... وقصدهم من وحدة المكان اشتراط وقوع الحادثة في مكان واحد لئلا يتقل ذهن السامع من مكان لآخر فيبتعد بذلك عن الحقيقة

---

٧١. انظر حول كتاب الخالدي دراسة حسام الخطيب في: **آفاق الأدب المقارن عربيا وعالميا**، دار الفكر المعاصر، دار الفكر، بيروت، دمشق، ١٩٩٤، ١٣٠ وما بعدها، والمناصرة، عز الدين، **المثاقفة والنقد المقارن**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٥، ١٢ وما بعدها.

٧٢. الخالدي، روحي، **تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفيكتور هيوكو**، تقديم حسام الخطيب، ط٤، دمشق ١٤٨ وما بعدها.

٧٣. المصدر السابق، ١٤٨ وما بعدها.

... والمراد من الشرط الثالث أن يكون بطل الرواية واحدا وعروسها واحدة، ثم السعي وراء عمل واحد هو الحب مثلا وينتهي بفناء المحبين أو أحدهما أو انتصارهما أو تغلب إرادة العاشق على عشقه، كما فعل السيد وقتل أبا معشوقته أخذا بثأر أبيه، أو بالعكس كما قتل سفير اليونان زوج محبوبته في رواية أندروماق وخان بذلك وطنه ولم يرع عهد من ائتمنه، كل ذلك مرضاة لمعشوقته(٧٤).

لقد ناقش الخالدي بناء المسرحية في ضوء مفهوم الوحدات الثلاث مبينا أصولها وتجلياتها، موضحا التمرد عليها، فبعد أن يتحدث عن خصائص المذهب الكلاسيكي وخصائصه، يشير إلى الصراعات الأدبية والنقدية، فيتوقف عند أدب اميل زولا (Emile Zola ،١٩٠٢-١٨٤٠) مؤسس المذهب الطبيعي، وما يحمله أدبه من اختلاف مقارنة بالكلاسيكية فيقول: "ونظم أحد الأدباء في العالم الماضي رواية صور فيها الأمراض الزهرية والعلل الإفرنجية، التي تحدث من الانهماك في العهر، وشرح ذلك على مرسح اللعب شرحا أليق أن يكون في غرفة الطبيب المخصصة لمعاينة الأمراض السرية، فمنع المراقب تمثيلها في باريس"(٧٥).

لهذا كان من الطبيعي أن يتحدث الخالدي عن المذهب الرومانسي، في مختلف الأقطار الأوروبية، وأن يتوقف عند شكسبير في إنجلترا، وغوته في ألمانيا، وفيكتور هوجو في فرنسا، وأن يعرض لأهم أعمالهم، مبينا خصائصها وسماتها الرومانسية، ويكشف عرض الخالدي لهذه الأعمال أنه شاهد الكثير منها على خشبة المسرح، ففي معرض حديثه عن أعمال شكسبير يشير إلى الممثلة سارة برنارد، وفي معرض حديثه عن فاوست(٧٦) للشاعر الألماني غوته يشير إلى أن المسرحية عرضت على "مراسح الآستانة وأزمير ومراسح مصر وأوروبا"(٧٧)، ولعل من الملاحظ أن كتاب الخالدي ظل يقدم هذه الأعمال المسرحية للمتلقي العربي في إطار المعطيات الحضارية التي يستوعبها، والتقاليد الأدبية التي نشأ فيها، فعندما يشير إلى هاملت ومأساته، وكيفية مقتل والده وزواج أمه من عمه الذي أسهم في قتل أخيه يعقب على ذلك بقوله: "وقتل الملك على الوجه المتقدم له أمثال في التاريخ، منها قتل أم خالد بن يزيد لمروان بن الحكم في الدولة الأموية"(٧٨).

ولكن عرض الخالدي لمسرحية فاوست للشاعر الألماني غوته، الذي يعد أقدم تعريف بهذا العمل في النقد العربي الحديث، يؤكد منزع الخالدي في تقديم المسرح الأوروبي، مشتبكا مع التقاليد الأدبية والفكرية في العالم العربي فيقول:

> "فأول ما يشاهد عند رفع الستار شيخ عليه الهيبة والوقار، جالس على كرسي في غرفة المطالعة وأمامه مائدة تراكمت فوقها الكتب والدفاتر والأقلام والمحابر وهو يفكر فيما يكون إليه المرجع والمآب ويقلب على نور السراج أوراق الكتاب الذي خط فيه جابر ومسلمة علوم السحر والكيمياء ويتلهف على أيام الشباب وزمان

---

٧٤. المصدر السابق، ١٤١.
٧٥. المصدر السابق، ١٤٥.
٧٦. المصدر السابق، ١٨ وما وبعدها.
٧٧. المصدر السابق، ١٥٨.
٧٨. المصدر السابق، ١٥٠.

التصابي فيقول: "إذا كان علم الناس ليس بنافع ولا دافع فالخسر للعلماء" وبعد أن يستولي اليأس على هذا الشيخ الفاني ينفخ في رأسه الوسواس الخناس الذي يوسوس في صدور الناس، ويحرضه على دعوة الشيطان إليه وتلاوة العزائم عليه، فبأسرار التلاوات، وخواص الطلسمات يظهر صاحب الاسم والعزيمة المتوسل بها، وهو خلدم من الجنة يعلمه ما أنزل على الملكين ببابل هاروت وماروت، وما يعلمان من أحد حتى يقولا إنما نحن فتنة فلا تكفر، وهكذا يقول الخادم للشيخ فيبيع الآخرة بالدنيا ويشتري الضلالة بالهدى"(٧٩).

يجسد هذا المشهد بلا شك روح الحكاية في المسرحية، ولكن الخالدي يكسب هذه الحكاية تفصيلات مستمدة من روح التراث العربي الإسلامي، وينزعها من سياقاتها الأوروبية الكثيرة التي كانت ستبدو غامضة لو قدمت للقارئ العربي آنذاك، فكتب الكيمياء كانت لجابر بن حيان ومسلمة والمونولوغ الافتتاحي الذي يتحسر فيه فاوست على مصيرهن وما آل إليه من شيخوخة كسب فيها العلم وخسر الحياة، يتجسد من خلال بيت للمعري، وشخصية مفيستو Mephisto تتحول إلى شخصية الشيطان في ضوء التصور القرآني، ويجري إقحام قصة الملكين مثلما تجري عملية وصف العقد Der Pakt التي جرت بين الشيطان وفاوست، وكأنها ارتداد عن الإسلام.

ولا شك أن عرض الخالدي النظري الدقيق لأصول المسرح الغربي وتطوراته المختلفة، ومحاولاته لمزج ما يعرض بالتقاليد الأدبية العربية على مستوى المضمون، لا يشير بالضرورة إلى انفصام ذهني، بقدر ما يشير إلى طبيعة الواقع الاجتماعي الذي كان الخالدي يقدم له مضمون تلك الأعمال، هذا الواقع الذي ظل يشترط تحقيق التواصل بين المتلقي العربي والنص الوافد.

وبعد، إن تتبع تطور صورة المسرح الأوروبي في الأدب العربي الحديث، يبين أن تلك الصورة كانت تسير من الإطلاق إلى التحديد، ومن المثالية إلى محاولة تحديد الخصائص الفنية والموضوعية، ومن الانبهار الكلي إلى التفحص والنقد. وقد كشفت تلك الصورة في أخريات القرن التاسع عشر، وبدايات القرن العشرين عن رغبة المثقفين العرب في المقارنة بين واقع الذات والآخر. فقد بدأت الكتابات تميل إلى تفحص الواقع المسرحي في العالم العربي، وكان هذا التفحص ينطوي على مقارنة بين حالتين مختلفتين ومستويين متباينين.

لهذا كله يمكن أن نعد تطور رسم صورة المسرح الأوروبي في كتابات المثقفين العرب في تلك الحقبة، مؤشرا على تطور الوعي بالذات وبالآخر معا.

المصادر والمراجع:

١) ثابت، محمد رشيد، **البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي في حديث عيسى بن هشام**، ط٢، دار العربية للكتاب، ليبيا- تونس، ١٩٨٢م.

٢) الجبرتي، عبدالرحمن، **عجائب الآثار في التراجمة والأخبار**، ج٢، دار الجيل، بيروت، (بلا.ت).

٧٩. المصدر السابق، ١٥٨.

٣) جدعان، فهمي، **هوميروس عند العرب، الماضي في الحاضر، دراسات في تشكلات ومسالك التجربة الفكرية العربية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٧م.

٤) حسّان، عبد الحكيم، **مذاهب الأدب في أوروبا-دراسة تطبيقية مقارنة**، القاهرة، ١٩٨٥م.

٥) حمادة، إبراهيم، **معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية**، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٥م.

٦) الخالدي، روحي، **تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفيكتور هوكو**، ط٤، دمشق، (بلا.ت).

٧) الخطيب، حسام، **آفاق الأدب المقارن عربياً وعالمياً**، دار الفكر المعاصر، دار الفكر، دمشق، ١٩٩٤م.

٨) الخطيب، حسام، **روحي الخالدي رائد الأدب الغربي المقارن**، الكرمل، عمان ١٩٨٥م.

٩) داغر، يوسف أسعد، **معجم المسرحيات العربية والمعرّبة**، (١٨٤٨-١٩٧٥) وزارة الثقافة والفنون، بغداد، ١٩٧٨م.

١٠) الدهان، سامي، **محمد كرد علي حياته وآثاره**، (بلا.ت).

١١) الرافعي، عبدالرحمن، **تاريخ القومية وتطور نظام الحكم في مصر**، ط٢٤، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨١م.

١٢) راميتش، يوسف، **أسرة المويلحي وأثرها في الأدب العربي الحديث**، القاهرة، ١٩٨٠م.

١٣) شاكر، محمود محمد، **رسالة في الطريق إلى ثقافتنا** ، مؤسسة الرسالة، عمان، ١٩٩٢م.

١٤) الشدياق، أحمد فارس، **كشف المخبأ عن فنون أوروبا**، ط٣، دار المعارف، الجوائب، قسطنطينية، ١٢٩٩هـ.

١٥) الصلح، عماد، **أحمد فارس الشدياق آثاره وعصره**، دار النهار، بيروت، ١٩٨٠م.

١٦) الطهطاوي، رفاعة، **تخليص الإبريز في تلخيص باريز**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٤م.

١٧) علي، محمد كرد، **غرائب الغرب**، مطابع المقتبس، دمشق، ١٩١٠م.

١٨) عياد، شكري، **القصة القصيرة في مصر دراسة في فنّ تأصيل أدبي**، معهد البحوث والدراسات الأدبية، القاهرة، (بلا.ت).

١٩) كمال الدين، محمد، **العرب والمسرح**، دار الهلال، القاهرة، ١٩٧٥م.

٢٠) مبارك، علي، **الأعمال الكاملة-لعلي مبارك**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٠م.

٢١) المناصرة، عز الدين، **المثاقفة والنقد المقارن**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٥م.

٢٢) المويلحي، محمد، **حديث عيسى بن هشام**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٦م.

٢٣) النجار، حسين فوزي، **رفاعة الطهطاوي رائد فكر وإمام نهضة**،

الدار المصـــري للتـــأليف والترجمـــة والنشر، القاهرة، (بلا.ت).

٢٤) نجم، محمد يوسف، **المســـرحية فـــي الأدب العربـــي الحديـــــث** (١٨٤٧-١٩١٤)، دار الثقافـــة، بـــــيروت، ١٩٦٧م.

٢٥) نجيب، ناجي، **الأحزان - فصول فـــي التـــاريخ النفســـي والوجدانـــي والاجتمـــاعي للفئـــات المتوســـطة العربيـــة**، دار التنويـــر، بـــــيروت، ١٩٨٣م.

٢٦) نجيب، ناجي، **رحلة علم الدين للشـيخ مبـــارك - قـــراءة فـــي التـــــاريخ الاجتماعي الفكري العربي الحديـــث**، دار الكلمة للنشر، بيروت، ١٩٨١م.

٢٧) هلسا، غالب، **قـــراءات فـــي أعمـــال يوسف الصايغ، إبراهيم جـــبرا، حنـــا منة**، دار ابن رشد، بيروت، (بلا.ت).

٢٨) Wielandt, Rotrand. **Das Bild der europaer in der modernen arabischen Erzael und Theaterliteratur,** BTs (1980) P.18.

٢٩) Morch, Schmuel. **Live Theater and Dramatic Literature,** University Press (1992).

٣٠) Allan, R, Isa ibn Hisham, A reconsideration, **Journal of Arabic Literature** (1970) P.80.

The European Theater in the Writings of Arab Intellectuals During the Nineteenth Century and the Beginnings of the Twentieth Century

Khalil Al-Sheikh

Abstract

*This study analyzes the image of the European theater in the writings of Arab intellectuals who, during the nineteenth century and the beginnings of the twentieth century, visited Europe and stayed in it for a relatively long period. This image took in ideal characteristics. Hence, theater manifested itself as a school for educating people, and refining their tastes. It also involved new terms and techniques. It was natural, therefore, that the discussion of theatrical issues stemmed from a preaching view that propagated the matter as a civil necessity. This discussion tends also to be general in terms, and lacked historical precision. The dimensions of this image, however, began to change at the beginnings of the twentieth century, when the discussion of theater became, historically speaking, more specific, particularly in Mohammed Rouhy Al-khalidi's book "**Tarikh Ilm al-Adab Ind al-firanj wa al-Arab wa Victor Hugo**", who is considered to be the leading figure of comparative studies in the modern Arab World.*